

俊成卿女の和歌（その二）

山 田 哲 平

貫之と月光

月を巡る歌を最も多く詠んだ歌人の一人として俊成女が挙げられる。それらのもと歌となったものの一つが、以下の貫之の歌である。

久方の天つ空より影見ればよくところなき秋の夜の月 貫之

この歌に現われた月を巡る貫之の特徴的な思考形式を、まず以下の貫之作の三首をもとにして、探してみたい。

比叡に登りて、帰りまうで来て、よめる。

山高み見つつ我が越し桜花風は心に任すべらなり

上の句、下の句ともに桜に焦点を合わせている。しかしそこに描かれた時間も場所も互いに異なる。上の句は実際に見た桜の花。下の句では別の場所、別の時間において、かって、咲いていた桜を思い浮かべる。二つの桜がここにあるのは、桜の観察者が自分の場所を移動させ続けたからである。つまりこうである、作者は旅の途中で桜の満開を目にし、そこから遠く離れた後に、再度、満開の桜を思い浮かべた。あの桜は今どのように咲いているだ

ろうか、そうしてまずは、満開であった桜の花の姿を思い起こす。だがその直後にふと自分の記憶を、ありうるであろう現実と合致しよう修正する、今はもう満開の桜はない、風が桜の花びらを思うままに玩んでいるだろうと。

現代人は記憶に依拠する想起であろうと、記憶をはるかに超える想像であろうと、それを一般に表象と呼ぶ。いずれにしても、頭の中で勝手に思い描いているだけである、と考える。それに反して平安人は、とりわけある場所を思い描くということは、そこへと実際に心が走り去ることである、と考えたようだ。現代でも特殊な能力を持った人たちは、実際に一定の場所に意識を飛ばして、その場所の情報を読み取ることができるようである。貫之にその能力があったかどうかは分からない。いや、そんなことはどうでもいい。問題は、貫之にとっては、表象とは恣意に満ちた妄想ではなく、実際に心がそこへと赴いて確認することである、と理解されていたことである。遙か離れた場所から、桜が咲いているもう一つの場所へ意識を飛ばしたと言う風に少なくとも貫之は解釈していた可能性が高い。それをさらに明確に示しているのか以下の歌である。

三輪山をしかも隠すか春霞人に知られぬ花ぞ咲くらむ

三輪山は山それ自体がご神体であるので、人はその山に入ることが出来ない。入れない山に花が咲いていたことが事実であるとしても、その山に入れない詩人に、さらにはまたその山を霞が隠しているのに、どうしてその開花が分かるのか、といえ、それもまた三輪山に詩人が意識を飛ばしているからに他ならない。先の貫之の歌でも、実際には人が行けない場所から地上を見渡している。ここでも同じように、人が赴くことの出来ない場所から詩人はもう一つの場所を見ている。作者は意識を飛ばしているからである。ある場所を想像することは貫之にとってはその場所に意識を飛ばすことに他なら

なかったのではあるまいか？

月おもしろしとて、凡河内躬恒がまうできたるに詠める
 かつ見れどうとくもあるかな月影の至らぬ里もあらじと思えば 貫之

「月影のいたらぬ里もあらじ」とは、月の光が射さないところはないという月光の遍在性と、それと同じように躬恒にはあらゆる場所に多くの友人がいるという、躬恒の友人の遍在性、つまり多くの友人に恵まれていること、をも示している。全体としては、月が良く照っているところに、君は突然来てくれて嬉しいけれど、どうせまたそのまますぐに別の友人のところに行ってしまうかと思うと、つまらないなー、折角きてくれたのだから長くいてくれよ、という意。ここでは月の偏在性はきわめて副次的な役割しかしていないが。

それにしてもこれらの貫之の歌にみられる月光の遍在性は重要である。この遍在性は、哲学的・抽象的なものではない。「月光はどこをも遍く照らしている」という言葉は、言葉としてではなく実際のイメージとして共有されていた可能性が高い。つまり、月といえば、見渡す限りの広大な地上を月光が皓皓と照らしているイメージが平安人の心に強く結ばれていたというべきだ。そのイメージを受け取ったものは、さらに全く無意識に自分の意識を高い空に駆け上がらせて、そこからその風景を見ているのである。以上見てきたように、貫之の三首においては、身体から外れた意識というものが表現されているのを確認できたと思う。さてもとの歌に戻ろう。

久方の天つ空より影見ればよくところなき秋の夜の月

「天つ空」は宇宙、空ではなく、宮中の意であるという説もある。ここにみられる月の光はあくまでも歌の本来の主旨に従属する比喻であって、この

歌は月の光を描いた歌ではないというのである。まずは、その説を受け入れるにしても、ここで問わざるを得ないのは、なぜ宮中から見れば、あらゆるところに月の光が偏在していることが分かるのか、ということである。こと、京の都に関する限り、宮殿が高い物見やぐらを持っていたわけでもないし、また地理学的に見て、なにもことさら高い場所に位置しているわけではない。京都は盆地に位置するのだから、むしろ、逆というものだ。それではなぜ、それにもかかわらず見下ろすことができるのか？ 当然、天皇の威光は比べるものがないほど高く、優れている、それゆえその権力の及ばないところはない、という意味を付与したかったから、月に寄せてこういう言い回しをした。威光、それ自体は視覚的に捉えられるわけがないから。となるとこの歌は、月の偏在性に依拠して、天皇の威光を間接的に表現したことになる。

ところでこの歌の主語は作者である。その作者が空から地上を見下ろすと、地上には月の光が避けるようなところはない、まさに遍く光が行き渡っていることがわかる、ということがこの修辭的用法の背後には明確に存在する。ところで比喩するものは具体性を帯びていなければならない。ところがこのイメージは、実は、比喩の基礎になるような具体性を実際には帯びていない。当時の人間は、人間の身体を天空に上昇させて、肉眼で月の光が遍く地上を照らしている情景を確認しえるわけがない。

俊成女がそうであるように、彼の場合も、当時存在した訳もない、航空機に乗って、実際に遥か地上を見下したことはありえない。おそらくは高台からあるいは山の頂上から、地上を見下ろしている間に、次第にその観察者の身体は本人の想像力の赴くまま空中に浮上していったのであろう。つまり身は地上に置きながら、意識のみが天空に駆け上って、そこから見渡した、あるいは、意識が月の光と一体化して、降り注ぐ月の光りそのものとなって、地上を見下ろしたというような行為を、実際に体験したかのように、平安人は慣習として想像することができたのである。そうでなければ肉眼では確認できない非現実的・非体験的光景をどうして比喩の原型にすることができる

のであろうか？ この歌は、すでに当俊成女論（その一）の、「月映千江」で述べた、俊成女の月の先駆的な性格を担っている、ということが出来る。

「月」は身から心を解き放つ

月にだにあくがれはつる秋の夜の心残さぬまつの風かな

俊成女・1201年頃の作

俊成女 30 歳頃の悲恋を主題とした作である。この歌はどのような背景をもつのだろうか？ 「月」と「あくがれる」と「心」という三語を持つ和歌史において初出の歌は、花山院の以下のものである。

秋の夜の月に心はあくがれて雲居にものを想ふ頃かな

花山院（968-1008）

月が体から心をおびき出して、気が付いてみると、自分は雲の彼方を呆然と見上げている、と歌う。上の句を別にしても、下の句の「頃」の語が歌の性格までも曖昧にしている。歌い終えたのに文字が四文字余ってしまった。何か足してやれということで、「頃」とでもつけておくか、という印象でもある。まだ古代的な鷹揚さが残っている、ということだろうか。それとも空間的な規定である「雲居」の曖昧さをさらに助長させるために、時間的にも曖昧さを強調させることで、最終的に心の所在のおぼつかなさを狙ったのかも。あるいは、意外と伊勢の「逢ひに逢ひても想ふ頃のわが袖に宿る月さへ濡るる顔なる」の単純な語句引用であるかもしれない。とにかくも花山院が体から心を引き離す月の作用を発見したのは、まことに独創的である。以降、この歌に則ってであろう、多くの歌が詠まれる。

おほかたの秋のあはれをおもひやれ月に心はあくがれるとも 紫式部

「普通の女である秋の私のことも少しは思いやってください、たとえ月のように魅力的なあの女に魅せられて、家からさまよい出ることがあっても」という意になるこの歌でも、月の光が人の心をはるかな広がりにつれて去ってしまう意味がこめられている。

その他にも、花山院の歌に触発されたと思われる多くの歌が詠まれた。それぞれ、歌としても平明なので個々の解釈は省くこととする。

心こそあくがれにけれ秋の夜の夜深き月を一人見しより

源道済 (1019 年没)

隈なしと嘆くならねど秋の夜の月に心はあくがれぞする 相模

夜を重ねあくがれ果てて秋の月想ひくらぶる心だになし

顕綱 (1029-1103)

ながむれど月に心のなぐさまで雲居にのみもあくがるるかな

大江匡房

雲隠れおぼろに月を見てしより空に心のあくがるるかな 大江匡房

次にみられる院政期の肥後の歌はこれらの一連の歌からは、一歩抜き込んだものがある。

月をみて思ふ心のままならば行方も知らずあくがれなまし 肥後

これまでところがさ迷い出でていく方向は、花山院がそうであったから、それに則って、月に向かって、あるいは月の光の照らす方向であった。夏の虫がそうであるように、心は光をめがけて飛び去っていく。それが匡房では、その目指すものがそこから逸れていく。まずは花山院とおなじように雲居

であるが、それが空へと変わっていく。さらに、肥後にいたっては大きなターニングポイントが訪れる。「月を見ていると、自分の心はからだから抜け出していく。このまま心のままにまかせたなら、心は行方も知れず迷い出てしまいそうだ。」そうになると、もはや二度と、体にも戻って来なくなるかもしれない、という不安を言外に示しているようにもみえる。このとき、月の光は、自らに人の心を引寄せせる働きを持つ代わりに、心が体に繋ぎとめていた軀綱を解く働きをするといった方が良いのかもしれない。その寄る辺のなさ、不安の影がかすかに射すようにみえるいわばヴァーチャル的な浮遊感は、院政期の特徴であろう。つぎにこの系統の特徴的な歌として崇徳院の作が挙げられるべきである。

秋の夜の月の光に誘はれて知らぬ雲路に行く心かな 崇徳院

とりわけ崇徳院の多くの歌を、俊成女は好んだ形跡がある。そこで、この崇徳院の歌には「あくがれる」の語が見られないが、一連の歌のなかにこの一首を加えるとこの歌の明確な性格が際立ってくるから、ここで採り上げることにする。「月に誘われた」とあるのだから、月の光は院に同伴している。月の光の擬人化であろうか。おそらくは、優美な女神であろう。具体的には目には見えない、彼女に付き添われて、輝く雲の間を辿っていく自分の心であると歌う。雲路をここでは宮廷での抗争と取ることも可能であり、そうになると、麗しい憧憬に満ちた音楽的で艶やかな歌であるだけでなく、どこかまがまがしさを隠し持った持つ歌になってくる。

月にだにあくがれはつる秋の夜の心残さぬまつ風かな 俊成女

花山院の歌以来「あくがれる」と「月」「心」という三語を共有する、これまで連続的に継承されてきた、一連の月と心の歌はここで、大きな転換を

迎える。月が作者の心を伴って、身体から旅立つ、崇徳院のそれにくらべると、これは全く非人格的な性格の月光である。ここでは、心がどのように去っていったか、何処へ行ったかよりも、心が行ってしまった後の、残された身体における心の不在が問題にされている。

傷心の、その心はすっかり月に吸い取られて、実体が残っていない。跡形もない。全くの虚ろである。かつて心のあった場所、肉体の廃墟である胸には、松の風、つまり物のぶつかったりこすれたりする音ではなく、空気そのものの虚ろな音が響いている。研ぎ澄まされ、まさに峻急、荒涼にして清冽である。不在美、という視点からすると、俊成女のこの歌に何らかの関与をしたと思われる歌がある。

見る人の心は空にあくがれて月の影のみすめる宿かな

経信母 (経信 1064-1097)

この歌人はその作品の稀少さからか、あまり注目されることのない歌人であるが、そのわずかな作品のいくつかは実に魅力に富んでいる。この歌が俊成女の歌と決定的に違うのはここでは、尋ねた人の心は身体を伴って外出していたことである。月は身から心を解き放つものであるとするならば、この歌にはそうした契機はまだ、まったく見られない。月は人を家の外にさ迷い出させるものだからである。心身分離はここではまだ起こっていない。花山院のあの歌の後に作られたものであるにもかかわらず、その影響も受けていない。にもかかわらず俊成女の当該の歌とどこか合い通じるものがある。

俊成女の歌では、自分の心がお留守になっていることが触れられている。彼女の虚ろな心には松の風が響いている。こちらでは訪ねた家の主の不在が問題になっている。そこにはひたすらがらんとした、奥行きのある大きな空間があって、そこに月の光が浸透している。どちらも不在が主題になっている。歌の意味の構造こそ異なるものの、家を心に入れ替えただけである。俊

成女がこの歌に触発された可能性は高い。

また別の視点に立つと、経信母の歌にあるのは心身分離による空虚ではなく、日本人が実現しえた光による闇の空間の深度である、とも理解できるかもしれない。無論この空間深度は主の不在と深い関係にある。人気がないからこそ月の光は澄むからである。影響があるかないかは別として、この歌は中唐の詩人・常建の以下の詩を強く想起させる。この歌は日本的というよりは中国のもしくはユーラシア的なものであろう。

「宿王昌齡隱居」

常建

清谿深不測	隱處唯孤雲
松際露微月	清光猶為君
茅亭宿花影	葉院滋苔紋
余亦謝時去	西山鸞鶴羣

友人の王昌齡が隠居したというので、常建はその隠棲の地を尋ねてみる。すると親友は再度、政治を志すべく下界に戻ってしまっていて、主人の去った庵の、葉草の庭は、日の当たらないところにしか生えない苔が繁茂していた。葉院は荒れ果てていたのである。第四句、清光猶為君「この月の光は本来、君のため照らしていたのに！」では、がらんとした空間で友の不在を嘆く。

他方、この歌でも「月の光が澄み渡っているので、それに誘われて、晩になってから、さ迷い出て、そのまま親しい人の家にふと立ち寄ってはみたが、主人は、月の光に誘われて、自分と同じように、外へとさ迷い出てしまっていて、がらんとしたその家には、澄み渡った月の光がだけがそこに射し入っていた」と、歌っているのである。まさにともに不在の符牒としての月光である。

しかしながら経信母のこの歌には、常建の詩にはあつ作者の友人宅を訪門したというような暗示もまたその背景も認められない。さらに作者は男ではなく女である。平安時代、夜、女性が友人のもとへ、こちらから出かけていくということが当時、風習としてあったのだろうか？ ところが12世紀後半、つまりそれから百年近くたってから、この歌を踏まえてであろう、二条院讃岐が以下の歌を詠んだ。

秋の夜はたづめる宿に人もなし誰も月にやあくがれぬらん

讃岐 (1141?-1217 以後)

これで総てがはっきりする。彼女は女でありながら、夜、共に月を鑑賞しようとして、ある晩、友人を訪ねた。そうしたら、その家の主は不在だった。彼もしくは彼女ばかりか、自分も含めて総ての人が、月に魅せられて、家の外にさ迷い出ていると歌う。女性であっても、夜、外出することが、当時の風習としてあったことがこの歌から覗える。となると、経信母の歌も、同様に、夜、訪問したことが大いに考えられる。したがって前述の訳が妥当であると思われる。

もう一度確認するが、心身の関係という原理的な視点からすれば、月がわれわれの心を外へと誘い出す際に、身も一緒に付き添っていくという経信母の歌は、心身が分離する俊成女の当該の歌とも、また花山院の歌とも、別系統の発想によるものであるということになる。

ちなみに経信母は、15首のみからなる大納言経信母集を残しただけで、よっぽど寡作であったのかそれとも現存していないのか、たとえば次の歌は定家に気に入られたものとして残っている。

山里の霧をよめる

あけぬるか川瀬の霧のたえまよりをちかた人の袖のみゆるは 経信母

一方の経信母の歌が「しかも廃寺に月は落ちる」を想起させるドビッシーだとすると、同一作者のこちらの歌はそのヴェールを通して眺めたような、また乳白の半透明の印象から、何処となくフォーレの管弦楽曲を思い起こさせる。この歌もまたきわめて視覚空間的な歌である。次第に明けていく朝の闇の中から、さらに霧を通しての向こう岸に、さまざまな色の衣を纏った人々が、話し声とともに動いているのがかすかに見えるという。川の向こう岸という距離、霧の厚み、そうしたものが、驚くほどの空間的な奥行きを形成している。

この歌と上述の同じく経信母の歌を並べると実に面白いことが見えてくる。ラテン系言語では、透明であること、そしてそれとは異なって、ただ単に光を通すという二つの事象に明確な分節を与えている。透明は transparent, そして透光は translucent である。この分節のコントラストを経信母の上述の二つの歌は見事に示していないだろうか。どちらも光は空間を浸透する。一方は限りなく透き通って、他方は乳白の靄の向こう側で微かに。

常建の場合も、また経信母の場合も月によってさ迷い出る心は身体を伴っていた。月による心身分離の契機はここにはない。それが花山院以降、ちなみに花山院は経信母よりも数十年も前の歌人であるが、月は体を置き去りにさせて心だけをさ迷いださせるものとしたのである。これは実に大きな変化である。このような現象が、日本だけのものなのか、それともユーラシア全体に共通するものなのか、その問題に関しては後の稿に譲りたい。

俊成女を待たずとも、月は体から心を引き離す役割を少なくとも日本では持っていた。そうした傾向を意識化し、徹底化させたのが俊成女である。しかし一方では月を観るという状況以外のときには、日本人の心身は分離しなかった。それでも心身が二つに分かれるとき、あたかもドッペルゲンガーのように、心身未分離のまま、その一なる心身が二つに分かれる、というのがどうやら日本的のようだ。それを示すのが和泉式部の以下の歌である。

もの思えば沢の蜚もわが身よりあくがれいずる魂かとぞ見ゆ

和泉式部

この魂は、俊成女の、体から憧れ果てていったそれとは違う。「果てる」と「出ずる」の用語の違いがそう作用するのか、それともそれ以外の要素がそうさせるのか、幾分不明瞭だが、ここでの魂は、心身という一つの本体から括れ、千切れて離れていく。魂が身体から抜け出るといふ、いわば幽体離脱とは異なった状況にみえる。

清見がたうき寝の浪に宿る世は月に心のとまるなりけり 俊成女

二つのものがぱっくりと二つに割れているという点でこの歌はきわめて異色である。すでに述べたように、日本文化のうちにあっては一般には、心身分離の契機は見られない。心身は一体不可分である。身と言いながら心であり、心であるといいながら身である。「心」と書きながら、実はそれが心とは対極の意味の「体」であったりする。

古の野中の清水ぬるけれどもとの心を知る人ぞ汲む 読み人知らず

「もとの心」とは、心のことを指さない。自分の身体である。「女の盛りを過ぎた身の私だけれど、昔の私を覚えている人はまだ私のもとに通ってきてくれる」といふ。心変わりがない限り、ここは変わらない。姿形は変わっても心は変わらない。当時の和歌には「身」という語はあってもそれが身体をさすことはほぼありえない。身とは単なる身体ではなく、魂を含めた全身全霊という意味を持つ。以下の二首でもそれが現われている。この時代に関する限り、身とはいわゆる現代語の身体としての身ではないのである。たとえば共に小倉百人一首の、以下の歌をみてみよう。

わびぬればいまはたおなじなにはなるみをつくしてもあはんとぞ思ふ

元良親王

なにはえのあしのかりねの一よゆゑみをつくしてや恋ひわたるべき

嘉門院別當

「身を尽くして」とは単なる身体ではない、心身であり、命である。ところが、月が照ると事態は一変する。この俊成女の歌では、体は波に揺られていても、心は月に止っている、と俊成女のこの歌にはある。波は心身に対してそれぞれ全く別に作用する。このような心身の非関連を想起させるいくつかの、関連する歌が存在する。まずは同一歌人の歌。

都思ふ心の果ても行方なき芦屋の沖のうき寝なりけり

俊成女

体は波の上にゆらゆらと浮いて、物憂いので、心だけが体から離れて、都を求めて迷い出る、と歌われる。ここでも心身分離の契機が見られる。だがその違いは大きい。清見潟の歌では動くのは、体であり、心は止っている。静動のコントラストはきわめて明確である。一方、芦屋の歌では、体が芦屋の波に揺られると、心は体から抜け出て、都を求めつつも、そこへの道順が分からないのであろうか、どこへともなくさ迷いでていく。つまるところ、こうである。ここには都に飛び去ろうとする魂と、芦屋に留まる身体という二者の対照化こそあっても、どちらも動いている。ただしその両運動には違いがある。一方の体はある一定の場所で繰り返される運動であり、他方の心は、きわめて茫漠としているにせよ、一定の方向をもった移動運動である。この分節はドイツ語文法における3・4格支配の前置詞の機能をどことなく想起させる。

静止と運動という明確なコントラストよりも、一定の場所における反復運動と一定の方向を持った移動運動を一つのペアーとする考え方は、実は伝統

的に日本に存在した区分であった。貫之は古今集編纂のなかで桜の花と梅の花を明確に描き分けている。古今においては、桜の花びらは散る際に動いても運動の方向を持たない。ひたすら桜の木の下で散る。その花びらは桜の枝から人の肩に落ちることなく、家の中に入ることもなく、遠方へ飛ばされることもない。他方、古今の梅の花はその香りを遠方まで飛ばせることが出来る。道真伝説に登場する「飛び梅」という言葉通り、袖に移り、闇を貫き、新古今集では夢の中まで侵入する。いずれも運動という大きな枠組みの中では両者は同じであるが、同時に、その運動には一定の場所での反復運動と、一定の方向を持った移動運動という明確な分節が見られる。言語化されることはなかったけれど、不文律として当時の歌人たちに意識されていた二つの花のこの約束事を、俊成女は、心と体の関係に移し変えた可能性がありうる。心は梅、身は桜と。いずれにしても、この歌は、違った二つのものの単なる静止対運動という対概念よりも、さらに細緻な概念をもっていることになる。ここで今一度、肥後の歌をあげよう。

月をみて思ふ心のままならば行方も知らずあくがれなまし

すでに挙げたこの肥後の歌では、彼女の身体のある場所が揺らいでいるとは言っていない。心が月によって身体から引き離され、その結果、心は行方も知らずさ迷い出ることが歌われている。俊成女の歌では、作者がいる場所、彷徨の出発点が船の上であるので波に揺れている。揺られて、さ迷い出たまでにはいいが、都の方角はおぼつかない。不確かさは、さらに強まっている。出発点は絶えず揺らいでいる。他方、出発したものの、目的地の分からない彷徨、ともに定点のない二つの運動は、院政以後の、さらに不安を増した当時の貴族階級の心のあり方を感じさせるものがある。これに対して清見潟の歌には定点がある。波は動くが月は動かない。しかもその不動の月が、身から心を引き離す。ある種の悟りの境地がここには見られる。

以下の肥後の歌でも、一見心はとまっているように見える。無論、体もとまっている。ただその場所が別々である。なぜ別々になったかという、月の光に誘われて、心は身からさ迷い出て、さらに都へのノスタルジーに駆り立てられて、逸る心は関を越えて畿内の須磨まで先に進んでしまっ、そこで安らっているからである。心は動いていたのだ。

月影の明石の浦を見わたせば心は須磨の関にとまりぬ

肥後

互いに隣接する明石と須磨との間には、かつて関があった。その関はしながら平安初期に廃止されている。院政期を生きた肥後の時代はおろか、その関は平安初期に廃止されて以来、存在していない架空の関であった。だからこの関を歌った最初の歌においてすら、その関は架空なのである。架空のものを詠うのであるから、当然その場所に赴いて詠ったわけではない。これは歌枕である。ヴァーチャルな要素を歌の中に詠いこんだのである。

この歌にみられる「とまる」とは、俊成女の清見潟の歌に見られるような「揺れ」に対する「止り」すなわち静止の意味ももつのではなく、まず逸る心が動きだして身から飛び出し、須磨まで行ってしまっ、そこで「泊まっている」のである。「とまり」とはもともととは静止を意味するはずの言葉ではあるが、この歌では、運動が達成された結果が暗示されている。「体は船に揺られているが、その心は止っている」という冒頭の、俊成女作、清見の歌にみられる「とまる」と、この肥後の詠んだ歌の「とまる」とは音韻的には同一でも、その意味するところのものは結果的には正反対のものとなる。前者は「泊まる」と同時に「止まる」であり、後者は「泊まる」ためにはまず持ってそこへ赴くことが前提となっているからである。この違いこそ明晰さを追求した俊成女の創作の秘密を解き明かすものとみえる。

さて、この肥後の歌に見られる須磨・明石はすでに述べたように、ともに歌枕である。作者は須磨明石に実際に旅してこの歌を詠んだのではない。身

は都に置きながら、明石という仮想空間に心を移し、そこで歌を詠ったわけである。都にいながら、魂を地方に送って、そこで都への郷愁を詠うのである。都で蜃気楼でも見るような、間断のない茫漠とした空間は院政期の特徴であろう。

我が心あくがれにけり清見がた波路はるかに照る月をみて

平経盛 (1125~1185)

この歌では、肥後の前述の歌が踏まえられ、やはり心身の分離が主題化されているが、身体は見ている、心はあくがれる、というように二者は対照化されている。心身分離の原因は月の光である。この歌は、しかも俊成女の歌に相当近い。清見潟の語が歌に付加され、かつそれによって、心身分離の契機が見られるからである。以降、清見潟を持つ歌に絞ってその影響関係をみてみよう。

清見がた月は雲居を渡れども影をば留めよ波の関守

顕昭

姿としての月は雲を越えて行ってしまうけど、波の関守よ、月の光の方はここにとどめてくれ、という意。ここではこれまでの歌に見られた、静止＝運動と心身との関係は言及されていない。ただし、発光体としての月と、その受光体としての波がまず設定され、発光体は移動して見えなくなっても、受光体としての波の上に光が留まるようにと祈っている、その点で動くものと動かないものとのコントラストが主題化されている点で、やはり俊成女の歌との類似性が窺える。

清見がた波路さやけき月を見てやがて心や堰をもるべき

藤原俊成

この歌は「旅」のジャンルに組まれている。清見潟を走る波は月に照らされて明るい、これを見つめていると、次第にせき止められた堰を心も超え出ていく歌枕の地を次々に旅する、心だけの一人旅である。ここにも心身分離の契機が読み取れる。

高松宮の歌合に、隔閡恋といふことを

清見がた浪さへ返る堰なれど通ふ心はとまらざりけり 藤原有房

恋歌である。波も越せない堰であるけれど、その堰を通り越していく自分の心はそこへ留まることがない。堰を隔てていても恋は成就する、ということだろうか。ここでも堰は波を通さない、けれども心を堰を越えていく、という静動のコントラストが見られる。このようにいずれの歌の場合も通行と通行阻止という対照化がみられるが、それぞれの歌には微妙な発展がみられる。

まず顕昭は、立ち去っていく月とたえず波打っている波とを対照化している。俊成女はこの動静のコントラストを継承しているようである。さらに俊成では堰き止められた潟の向こう側で、自由に流れていく波が月に照らし出されているのを見て、それにつられて、こちら側に居る自分の心もまた、目の前の堰を越えて広がっていくと歌う。心身分離の契機を俊成女は祖父・俊成のこの歌から読み取ったのであろう。と同時に波が心にもたらず共振もまた俊成女の歌に引き継がれていく。有房の歌は「波は塞き止められても自分の心は堰きとめられない」と歌う。心理現象は自然現象とは独立しているといいたいようだ。人為と自然の間のコントラストは俊成女にも継承されていく。

これまで見てきたように、俊成女以前のすべての歌では、動き出し、身体から逃れ出て行くものは心であった。心は身体を超えて動くものである。ところが、俊成女の歌にあっては、それが一挙に、逆転する。今度は動くのは体である。体は揺れるが心は静止している。純粹に空間的に捉えるならば、体は動き心は動かない。それを肥後は、体は関に留まるが、心は関を越える

という。その歌を受けて、関は体を留めても、心はそれを越えて走っていくという枠組みを持った多くの歌が成立する。その伝統を引き継ぎつつ、俊成女は更にそれももう一度さらに逆転させて、体は世間に揺り動かされても、心は静止していると歌う。心身と静動の関係が二度逆転しているのである。

つまるところ俊成女の歌は、肥後の歌からは、心身分離の契機を、顕昭の歌からは静動のコントラスト、父俊成の歌からは改めて心身分離の契機を、有房の歌からは自然現象と心的現象の相互独立的な並行、というそれぞれの歌に見られた特徴をすべて総合した、まさに複合的な歌を作り上げた。訳は以下の通りである。

清見潟に浮かべた船に宿泊すると、体は舟に揺られているけれど、心は月に停まって微動だにしないという。ところでもともと心とは体に収められているものである。体が揺れれば、心も揺れる。日の光に照らされている限り、二つのものは分離しない。ところが夜になって月が照るようになると、折に触れ、体から心が離れていく。この歌でも、体が揺れているのに、その心は止っている。月に向かって心が逃れてたからである。俊成女はいう、船に乗っているその体が揺れていても、心は微動だにしない。いまや心身はそれぞれ全く別の次元に属している。どこか仏教の悟りを思わせるものが感じられる。

次の歌では、月を前にしない場合、心身は一体化している。一体化しているから、直接、波という相手と身体が接触しないのであれば、体は濡れないはずなのに、袖が波ではなく涙という水で濡れてしまった、どこかで心だけが水と関わりを持ったのだ、という。

清見潟月に浮き寝を秋ぞとも契らぬ浪に絞る袖かな

俊成女

そうはいうものの、この歌では、身体と心とのあり方がずれているという認識レベルまでは到達しているが、両者が全く係わり合いを持たなくなる地平までは未だたどり着いていないようである。

しらざりき掬ばぬ水に影見ても袖に雫のかかるものとは 俊成女

以下の慈円の歌は俊成女の歌ときわめて似ているように見えながら、根本的には全く別物である。

清見がた月に心の乗りしより夜はあはれなる舟の通ひ路 慈円

月と夜とがコントラストを形成すべきであるが、それはもちろん不可能である。またせつかく月に心が乗っているという発見をしながら、その結果起こるであろう事柄、つまり心身分離の契機をそこから読み取ってはいない。おそらく俊成女はこの歌を下敷きにして、そこに自分の意志を貫いて、あの歌を作りえたのでないかと想像したくなる。いずれにせよ、身体による行為とただ意識するという観照との間の乖離は、常に俊成女の心に付きまとった問題意識であったようである。

2. 月光の水中への入射

月は何を照らすだろう？ 空であり、雲であり、地上の万物である。それでは月は何に向かって差すだろう？ まずはかすかな隙間から閉じられた空間に差し込む。つまり闇の中へ、である。次に考えられるのが澄んだ、清らかな深い水の中へ、である。水が澄むとなれば、当然、「底」もしくは「深くまで」という語が伴われることになる。「月の光」、「照らす」、「清い」「底」という語をもった歌を探ると以下の道真の歌が見つかる。まったくもって一首というのは意外であえる。

海ならず湛へる水の底までに清き心は月ぞ照らさむ 菅原道真

残念ながらこの歌は自然観照の歌ではない。もしこれを中国的な意味に解すれば、一点の曇りもない私の思いは必ずや天に通じるだろう。となるし、もしこれを和風に解釈すれば私の天皇に対する忠誠心は必ずや理解され、受け入れられるだろうということになるだろう。いずれにせよ重要なことは、ここでは光が水の底に透過するという自然現象を比喻であれ、表面上は主題として扱っていることである。ところが道真から数十年経った後、古今集を編纂した貫之は、水中を差す月光のイメージの歌をもはや一切詠わなかった。水底という語を用いても、実際は水底の有様ではなく、水面に映った鏡像について詠っている。かれは水中深度を拒否した。なぜなのかその点については拙論「日本、そのもう一つの」で述べているのでここでは敢えて触れない。以下、月と水と光を描いた貫之の歌を挙げる。

久方の月におひたる桂川底なる影もかわらざりけり
 行く水の心は清きものなれどまことと思はぬ月ぞ見えける
 空にのみ見れどもあかぬ月影の水底にさえまたもあるかな
 照る月も影水底に映りけり似たるものなき恋をするかな
 二つなきものと思ふを水底に山の端ならで出づる月影
 手にむすぶ水に宿れる月影のあるかなきかの世にこそあれ

池水の濁りに沈む月影をわが身になしてみろぞ悲しき 藤原公任

貫之以降、貫之の作り上げた伝統から外れていった後撰集以降、再び和歌は日本文化の独自性からみれば一種の退行つまり、再度ユーラシア化していく。以下の歌もまた、月、水、底、影（つまり光）、澄むの語を持つ歌であるが、ここでは、反射と入射を対比において捉えている点でも非日本的な歌である。

庭路渡りに歩くに、一品の宮の池に月の映りたるをみて
池水の底の心の濁らねば澄みてや月の影を見るらん

肥後（1041 頃誕生）

詞書にもあるように「月が池の水面に映っているのを見て」とある。月の反映を見たとあるのだから、通常であれば、その反映を前提としてその先に進むことになる。ところがこの歌は反射のつもりが入射へと進路を再度、逆転させる。そのきっかけを与えるものが濁る・澄むの対比である。清濁は対概念であって、歌の中に両者を持ち出す必要があるとは思えないが、あえてそれをコントラストとしてその二語を歌の中に詠みこんでいる。月の光が水面に反射するのは、水の心が濁っているからである。水は澄んでいる、だから月の光は池の表面を反射するだけでなくことなく、その清らかな水中にも差し入る。つまり詞書を除いた、歌単独に関する限りは、濁る＝反射、澄む＝入射というペアが読み取れることになる。むろんこうした因果関係は非科学的である。入射するのは入射角が高いから、反射するのは入射角が低いからである。だが和歌は科学ではない、と同時に科学的に理解されるべきものでもある。この歌には心の語も入っている。つまりこれは自然現象を用いて作者の心のあり方について詠っている。であれば、濁っていれば光は水の中には入ろうとはしない。澄んでいけば自然と光は水の中に浸透しようとする、ということになるし、そこには仏教的な背景がそこから見え隠れする。つまりこの歌は一品の宮の仏教への帰依への深さへの賛美として詠われたにちがいない。肥後はこの歌をつくるまえにおそらく以下の歌を詠っていたとおもわれる。

氷の上に月宿れり

池水の底に心を隔つとてつららの上に宿る月かな

肥後

「氷がその表面で月の光を反射させてしまっているのです、池の底まで光が達することができず、歪んだ氷の表面を月が照らしている」という意をもつこの歌では、水面における反射と入射の対照化がまず存在し、その際、入射が不可能であることから、氷に月光が当たっているとなっている。ここに仏教的な背景があるか否か、を判定することは難しいが、すくなくともこの事象が心に関することであり、心が凍り付いているから、暗い心に光が差すこともないという心理的な状況を暗示していることはまず間違いあるまい。

月影を氷へだつる池水の玉もがしたやくもりなるらん

頼政 (1104-1181)

「頼政さん、貴方様はは池に氷が張っていなければ、月の光は底まできれいに達したと仰っているようです。お言葉ではありますが、それでは伺いますが、先生は月の光が水底へ達したというような歌をお詠みになっていらっしゃるのでしょうか？ 月の光が何の隔てもなく、すーっと水の底に達するという歌をお詠みになっていらっしゃいますか？ 氷が邪魔しているから、と仰っているようにみえますが、それは失礼を承知で敢えて申し上げればそれは言い訳です。氷が張っていようがいまいが、先生の心には仏の悟りの光は届いていないのではないのでしょうか」。と私は頼政に会って訴えたら、たちまち切り殺されてしまうだろうか。

池水に底清く澄む月影は波に氷を敷きわたすかな

西行

西行は確かに、月の光が池の中に入射する事実に触れている、しかしながら、下の句では表面反射に逆戻りする。肥後の場合は、上の句において表面反射について述べながら、下の句では、「底の深さ」という言い回しをつかって、水中への月の光の浸透が言及された。しかしここでは、底清く澄むとい

いながら、下の句では、「氷を敷き渡す」という水面の現象へたちまち折り返されてしまう。入射しようとしつつ、反射してしまった、とでもいうべきであろう。だったら西行ははじめから、「底清く」などという言葉を手安く使うべきではなかった。

次の歌はなかなか宗教的な含蓄に富む。

月影を心に入ると知らぬ身はにごれる水に映るとぞ見る 藤原頼宗

光が水に出会ったとき、入射と反射という全く異なった二つの事態が起こりうることを頼宗はすくなくとも自覚している。常建の「破山寺」の詩が書かれてからしばらくすると、「潭影」とは水の中に射し入る光ではなく、水面の反射であると理解されるようになり、それがこの詩の一般的な解釈になってしまった。このように宋以降の中国人がこの反射と入射という光の二つの側面を忘れ去ってしまったのに比べれば、この歌は、光の二つのありように対して一応、意識が向けられている分、まだ良いのである。

さらに時代が下ると、はるかに明確な宗教性に支えられて以下のような歌も詠まれた。

金剛經の是法平等無有高下の心を

水底に沈むも同じ光ぞと空に知らるる秋の夜の月 法印憲実

以上のように、宗教家の歌を別にすると水中へと照射する月の歌をこれ以上日本和歌史のうちで見つけることは難しい。当然、貫之の精神を受け継いだ俊成女の歌においても、この種の歌を見出すことは全くもって不可能である。

日本の深度とは？

一般に日本の和歌では、水、池、わたつみの「深さ」は極めてまれで、一般には、雪の、露の、色の、心の「深さ」として用いられた。垂直的な深度は全くといってよいほど日本には見られない。「雪のふかさ」は藤原季通、俊成が「色のふかさ」では良少将、大和、僧正公澄、僧正遍昭、高遠、相模などが、「秋のふかさ」は肥後、経信が、「涙のふかさ」は頼政が「うき雲のふかさ」は慈円が詠っているが、水の深さという用法は驚くほど少ない。下のその稀な例を挙げる。

わたつみの深き心の変わらずは何かは人は恨みしもせん 伊勢

「海のように深い心」とは今となっては月並みではあるが、伊勢がこの用語を始めて用いたとなると、その含蓄も伺われる。とはいうものの、これは人間の心の深さに過ぎない。人知を超えた深さへは到達していない。以下もすべて同様である。

わたつみの深き心をおきながらうらみられぬる物にぞありける 清輔

いにしへのながれわすれずおもひいづる心の水のふかさをぞしる
源師光

おり立ちて世をすくへとや池水の浅さ深さも心なるらん 俊成

以下の歌も、どれほどの深度をもっているといえるだろうか？

着く前の底の深さを他所ながらひける菖蒲の根にて知るかな

良暹法師

次の歌では、「深さ」は「知らない」という形で語られる。

徒波の立ちは寄れども浦慣れぬ海女は深さを知らぬなりけり

四条宮下野

以下の歌にはある種の深度を読むことが出来る。

鷗るる入江の水はふかけれど底まで月のかげはすみけり 源顕仲

もし「かもめ居る」のかわりに「かもめ入る」であったならば、鷗が海の中に入っていくのであるから、歌の様相は多少異なるかもしれない。しかし「居る」では、鷗と海の深さとがどのような関わりにあるのかが、全く触れられていないし、また暗示されてもいない。鷗という語がこの歌に表れたのは、たまたま作者がその場所で鷗を見たからに他ならない。これは事実確認の歌以上のものではない。

まこも枯る淀の沢水深けれど底まで月の影は澄みけり 大江匡房

これも沢のまこが枯れたから池の底まで月光が届いたという事実を観察に基づいて確認した歌である。「まこもかる」は枕詞であるからたいした意味はないものの、もともとマコモは水底に根を下ろす植物である。深い水には育たない。水は浅いのである。であるからこの「深さ」はタカが知れている。この風景が象徴的なものとして、作者の心のあり方と関連している可能性はほとんど皆無である。底という語を用いた歌のほうを見てみよう。これも事実確認の歌である。

むすぶてもすすしかりけり月影に底さへ見ゆる玉の井の水 大江匡房
いまこそは板井の水の底までも残る限なく月は澄みけれ 源行家
冬の池の水に宿る月影は底まで得こそ澄み通ほらね 藤原教長

次の歌は、前述の、仏教的な背景を持った肥後の歌を継承したものであろう。しかしその宗教性はさらに薄まっているようである。

中川の水の心の深ければ底にぞ月の影は澄むべき 大江匡房

ここには人間の心の闇の深さを自然風景を使って間接的に暗示するというような深さはない。以下の歌では、微かに水中を浸透する光への予感が、確信を手探りする自問の形で珍しくも日本和歌史のなかに存在していたということもできよう。

良暹法師大原に籠り居ぬ時、聞きて遣はしける
みくさるしおぼろの清水底澄みて心に月の影は浮ぶや 素意法師

宗教人による宗教的な体験が伴った場合、常建や錢起の詩がそうであったように、ここで見られるように、水中を浸透していく光を予感させる場合が、きわめて不確かな形であれ、あったということは確認できる。ぼんやりと月影に照らし出された、水草の生えた清水の底が澄んでいるのがみえる。私の暗い心にもこのように月の光は射すのであろうか？ これは一応、中唐の詩人・常建の「題後院破山寺」と同一の発想である。この歌が確信ではなく自問に終わっているとすれば、水の深みへの光のパーフェクトな浸透というものの実現について詠った歌をほとんど残さなかった日本は、まさに自国語への、深度への浸透という概念における翻訳不可能性を証明したことになる。

直的深度としての深さを日本人としてまっとうに捉え得たのはおそらく、

きわめて中国的な教養を持った伊勢だけである。この水は透明であろうかそれとも泥で濁っているのだろうか？

根を絶えて水にうきたる浮草は池の深さを頼むなりけり 伊勢

上述の歌は以下に続く小町の歌を踏まえている。

わびぬれば身をうき草の根を絶えて誘ふ水あらばいなむとぞ思ふ

小町

同じ水草でも、男は底に根を張っていた。必ずしも時代に逆らって生きていけなくもない、強さを持っていた。しかし女は違う。小町は、女の境遇は頼りのない、根のない浮き草のようなものであるという。だから誘う水があれば、そちらに流されていってもよいかも、と詠う。深い底に根が届かないから、自立することが難しい当時の女は、頼りになる男の方に向かって流れていかざるを得ないのである。

ところがこちらの伊勢では、その同じ浮き草である女が、根の届かない水の深みを当てにしていると詠う。深ければ深いだけ、根を下ろすことが縁遠くなるのになぜこの水草はそれを好むのだろう？ まず一つには、深い淵は、水の流れがないということである。水の流れがないということは、浮き草がどこかに流されていく心配がない。つまり自分の身が護られているということである。流れがないということは、また水が澄むということである。この深さは光を通し視線を通して、であればこそ、その透明な深みを水草は当てにするのである。水草が根が届かない深さを頼っているとは、実に言িয়েて妙である。

さてこれ以外に深さを歌った歌人としては慈円と貫之である。

たれかしらんわが身を人にいひかけて寄せ来る浪の底の深さを 慈円

この歌でも、深さとは恋愛の、情念の深さである。そこには澄み渡った透明性を望むべくもない。

水といえば、その反映をイメージするのが貫之であるがこの歌では、珍しく、深みという語が用いられる。ただそれは、表象された透明ではなく、むしろ身体が感じる冷たさである。

御祓つつおもふ心は此川の底の深さにかよふべらなり 貫之
菊の花しづく落ちそひ行く水の深き心を誰か知るらん 貫之

貫之もまた道真と同じように仏教的な背景を持たない歌人であった。貫之においては、道真よりも遥かに日本的であり、日本の風土に基づいた歌を詠んでいる。日本では、静かな淵は泥で淀み、濁っている。澄んだ水の湧き出す山の浅い井戸でさえ、たちまち人の手で濁ってしまう。

むすぶてのしづくににごる山の井のあかでも人にわかれぬるかな
貫之

これこそ日本である。貫之のこの歌は、男女感の淡い慕情を描いた歌だが、その際、貫之は日本的風土を巧みにその中に読み込んだ。彼は日本の風土を熟知していた。

道真の歌にはいまだ中国文化の移植の痕跡が見える。貫之では中国では起りえた、超越への契機、その同じことが日本では不可能であることが貫之のこの歌では暗示されている。山の井の歌とはつまりところ、超越への放棄である。深度なき、高度なき超越などは存在しない。貫之は超越を放棄した。深みへの光の到達というイメージは結局、日本では世代を超えて継承されて

いくような伝統性を獲得することはなかった。

迷ふともしらぬ迷ひの深さをばさとり仏の覺りとやせん

他阿上人（1237-1319）

人間の無明を悟ったところで、それは悟りではない。そこに光明が差し入らなければ悟りへとは至らない。無明の深さを悟っても、それだけでは甲斐はない。そこに視線が、そして光が入射するのでなければならない。しかし暗黒の深みへと鋭く差し込む光など日本ではありえない。無明の深さそのものを敢えて悟りとして受け取ろうというのが日本仏教であるとなると、これは果たして宗教なのだろうかと疑う。ただその風土が日本人をそうしたとすれば、これはもう致し方ない、と諦めなければならないのだろう。

たづねてもわすれぬ月の影ぞとふよもぎが庭の露のふかさを 俊成女

俊成女も一切水の深さについて詠わなかった。深さという語は「露の深さ」でしかなかった。深さは遠さとして解釈されたのである。

深さから遠さへの透明

俊成女は、貫之の歌に見られた水面反映の歌を詠むことは一切なかった。また貫之とは異なって、水面に映るもう一つの鏡像世界もほぼ例外を除けば詠うこともなかった。ただし「透明なものへの限りなき浸透」という概念が彼女の詠った月の歌の中に存在している。その意味では、俊成女はその表し方が水中への入射・浸透がないという点では日本的であるとはいえ、やはり透明性への希求ということで、ユーラシア的な伝統の中にあるともいえそうである。

波の上は千里の外に雲さえて月影通ふ秋の潮風

俊成女

波の上の空気は澄み渡り、千里のかなたの空までも雲が冴え渡って、月の光がそれを時おり照らしているところに潮風が吹いてくる。この深さは、空気の深さよりもどこか水の深さを想起させるものがある。とはいっても、やはり垂直が水平に変換されているというべきだろう。

雲晴るるまつらの沖の秋の月唐土までも澄める夜の空

俊成女

「まつら」とは松浦であり、古来、唐土への船出の地である。松浦から唐土は直ちに連想されうる。それを利用してより広大な空間を歌の中に取り込んでいるといえる。ところで、なぜ月は「射さず」に「澄む」のか？ 月の照射つまり「月が照る」よりも月の透明度「月が差す」の意味を持つ「澄む」が問題にされるのか？ 透明性は俊成女の結晶へのこだわりと深い関係をもつのであるが、それはここでは差し置くこととして、この歌の「澄む」は「照らす」の意というよりは「射す」の意であるということを前提にすれば、上述の俊成女の歌と以下の肥後の歌との相関性が「唐土までも差す」という共通性からして強く現われ出る。

遠く近く照らすといふ題を、人のもとに詠みけるに

閨の内にさし来る月の影こそは唐土までもさして往くらめ

肥後

この稿は俊成女に関するものなので、彼女の歌を推奨するのが目的の一つであるはずなのだが、この二首を比較する限り、残念ながら、先行する肥後の作品の方が明らかに優れていると言わざるを得ない。ここでは、詞書がそれを惹起させたのではあるが、相互に関連する二つの事象が二段階を踏んで取り上げられる。まず一つは閨の内部まで差し込んでくる「近くを照らす」

月。これは上から下へと降り注ぐ、いわば垂直運動である。次に、目の月光に意識を集中すると、そこからその属性である浸透性に思い至る。そしてその結果、これだけ澄んでいるのだから、この光は一方で、そのまま「唐土まで」も射していくだろうと推測する。ここには「遠くを照らす」月がある。だが、そう推測しているだけで実際、それをどれほど明確にイメージしているかは明確ではない。ただ「差して往く」というように運動の方向が示されている。この運動は光の運動ではない。なぜなら月の光は上方から降り注ぐものであるからだ。往くのは光ではない、光に照らされた場所を縦横無尽に走り回る意識である。それは地表を動くいわば水平的な運動である。現代的な訳をつけるとなれば以下のようになる。

月がひっそりと寝室へ射し来ると
心はたちまち唐土まですべり往く

この歌には近くで垂直に差し来る月光と唐まですべり、行く心、という見事な対句がこの歌には読み取れる。次の肥後の歌では、「唐土まで」ではなくいまだ「雲の果てまで」である。ただし、こちらでは光ではなく心自体が往くことが明示されている。

秋の夜は空ゆく月に誘はれて雲の果てまで心をぞ遣る 肥後

以上見てきたように、日本においては、道真や伊勢のようにいまだ中国的な教養を持つ歌人、もしくは仏教的な思考になれた宗教者を除くと、月の光が暗い水中に達する深度を示す歌はほとんど見られない。とりわけ光線と深い暗さという組み合わせのイメージにおいては、「遠方まで澄み渡る月影」という比喩に変換されて日本では表現されてきたようである。垂直的なものの水平への変換として、深さが遠さとして読み替えられているという意味で

俊成女は日本的であったといえそうである。

(この敲続く)

(やまだ・てっぺい 法学部教授)